

WARIACJE NA TEMAT PRAWA DO ODMOWY ZEZNAŃ

Każde coś jest świętowaniem tego nic, na którym to coś się opiera.

John Cage

Zarówno w praktyce jak i w teorii tłumaczenia milczenie jest tak samo ważne jak słowa. Być może brzmi to jak banał. (Uważam, że to jest banał, stereotyp, klisza – cliché. Może jeszcze wrócimy do cliché). Dla tłumaczki problemem są dwa rodzaje milczenia: fizyczne i metafizyczne. Fizyczne milczenie to gdy się patrzy dajmy na to na wiersz Safony zapisany dwa tysiące lat temu na papirusie, który został przedarty. Połowa wiersza to pustka. Tłumaczka może to zaznaczyć w rozmaity sposób, a nawet uzupełnić brak tekstu – pustą częścią strony, nawiasami, albo koniekturą tekstu – i jest w tym usprawiedliwiona, jako że Safona nie chciała aby część jej wiersza umilkła. Milczenie metafizyczne jest wewnątrz samych słów. Jego funkcję trudniej określić. Każdy tłumacz i tłumaczka zna to miejsce, gdzie jednego języka nie daje się oddać w innym. Zważmy słowo cliché. Cliché to zapożyczenie z francuskiego, imiesłów utworzony od czasownika cliché, terminu drukarskiego oznaczającego „wykonywanie kliszy do druku wypukłego”. Angielszczyzna przejęła ten wyraz niezmiennym, po części dlatego, że gdy ktoś, kogo językiem ojczystym jest angielski używa słów francuskich, to wydaje się sobie inteligentniejszy, a po części dlatego, że słowo to ma źródło dźwiękonaśladowcze (ma oddawać dźwięk matrycy uderzającej o metal) co sprawia, że jest nieprzetłumaczalne. Angielski ma inne dźwięki i dlatego tu milknie. Tego rodzaju wybory językowe po prostu odzwierciedlają obcość, są uznaniem faktu, że języki nie są wobec siebie jedynie algorytmami i nie można ich wzajemnie podstawiać jeden do jednego. Ale co jeśli w tej ciszy odkryje się ciszę jeszcze głębszą – słowo, które nie chce być przetłumaczalne. Słowo, które samo się powstrzymuje. Oto przykład.

W dziesiątej księdze „Odysei” Homera Odyseusz ma stanąć przed czarodziejką Kirke, która przemienia mężczyzn w świnię. Nim to się stanie, bóg Hermes daje mu lecznicze zioło przeciw jej czarom. Oto jak opisuje je Homer:

Tak rzekł Hermes i ziółko pokazał mi one
Z ziemi wyrwane, dziwną mocą obdarzone:
Korzonki miało czarne, kwiat białości mleka,
Moly zwie się u bogów. Dotąd nie ma człeka,
Który by je wykopał. Bogowie to mogą.

(Odyseja, 10:497-498, przeł. L. Siemieński)

Moly to w utworach Homera jeden z kilku przypadków tego, co poeta nazywa „językiem bogów”. W poezji epickiej znajdujemy kilkanaście osób albo rzeczy mających taką podwójną nazwę. Językoznawcy skłonni są widzieć w nich ślad jakiejś dawniejszej warstwy indoeuropejskiej, zachowanej w grece Homera. Czy jest tak czy nie, Homer zazwyczaj podaje również ziemskie tłumaczenie. Tu inaczej. Tu Homer chce by to słowo zamilkło. Te cztery litery alfabetu można wymówić, ale nie można ich zdefiniować, posiąść ani użyć. Nie da się poszukać tej rośliny koło drogi ani wygooglować gdzie ją można kupić. Ta roślina jest święta, wiedza o niej

należy do bogów, słowo się przed nią zatrzymuje. To jakby ktoś pokazał portret jakiejś osoby – nie kogoś sławnego, ale kogoś, kogo z trudem można by rozpoznać, jednak kiedy się przyjrzeć bliżej, to zamiast twarzy widać plamę białej farby. Homer tę plamę białej farby umieścił nie na twarzach swoich bogów, ale na ich słowie. Co skrywa to słowo? Nigdy się nie dowiemy. A jednak plama służy by nam przypominać coś ważnego o tych zagadkowych bytach – bogach z eposów – którzy nie zawsze są więksi, silniejsi, mądrzejsi, lepsi czy piękniejsi niż ludzie, którzy w istocie są od początku do końca antropomorficznymi stereotypami, ale trzymają w rękawie jednego asa – nieśmiertelność. Wiedzą jak nie umrzeć. I kto to wie, może ta wiedza jest ukryta w owych czterech nieprzetłumaczalnych literach: *moly*.

Jest coś szalenie fascynującego w nieprzetłumaczalności, w słowie które milknie w przelocie. Chcę przyjrzeć się tej fascynacji w kilku jej najbardziej szalonych przykładach. Zaczniemy od procesu i potępienia Joanny d’Arc.

Cała historia Joanny d’Arc, zwłaszcza historyczna dokumentacja jej procesu to przekłady na każdym poziomie. Wzięto ją do niewoli w bitwie 23. maja 1430. Jej proces trwał od stycznia do maja 1431. i obejmował śledztwo rządowe, sześć publicznych przesłuchań, dziewięć przesłuchań niepublicznych, wyrzeczenie się, odwołanie wyrzeczenia, proces po odwołaniu i potępienie. Śmierć na stosie nastąpiła 30. maja 1431. Tysiące słów padło między Joanną i jej sędziami podczas ciągnących się miesiącami przesłuchań; wiele z nich jest dziś dostępnych w takiej czy innej formie. Sama Joanna była analfabatką. W procesie, którego stenogram został spisany przez notariusza a następnie przetłumaczony na łacinę przez jednego z sędziów, mówiła w języku średniofrancuskim. Przy tym był to nie tylko przekład jej bezpośrednich odpowiedzi na mowę zależną, a jej francuskich wyrażań na łacinę sądowego protokołu, lecz także zamierzone przekłamanie niektórych jej odpowiedzi w taki sposób, by usprawiedliwiały jej skazanie (ten przestępczy proceder ujawniono w trakcie ponownego procesu dwadzieścia pięć lat po jej śmierci).^{*} Jednak wiele oficjalnych warstw, które oddzielają nas od tego, co Joanna powiedziała, to tylko pochodna wielkiego pierwotnego dystansu między Joanną a jej wypowiedziami.

Przywódcztwo Joanny, zarówno wojskowe jak i moralne wywodziło się ze źródła, które ona sama nazywała „głosami”. Całe oskarżenie w jej procesie streścić można w pytaniu o naturę tych głosów. Zaczęła je słyszeć jako dwunastolatka. Mówiły do niej z zewnątrz, zarządzając jej życiem i śmiercią, zwycięstwami wojennymi i rewolucyjną polityką, tym jak się ubierała i jej heretyckimi poglądami. Podczas procesu sędziowie wracali do tego wielokrotnie: nalegali by poznać historię głosów, chcieli by je nazwała, zobrazowała i opisała im w sposób dla nich zrozumiały, w ramach rozpoznawalnego religijnego obrazowania i emocji, jako konwencjonalną narrację, którą można konwencjonalnie zanegować. Wyrażali to pragnienie na dziesiątki sposobów, pytaniem za pytaniem. Poszturchiwali, kłuli, wpychali w ramy. Joanna nienawidziła tej linii śledztwa i opierała się jej jak długo mogła. Wydaje się, że dla niej głosy nie miały żadnego wyjaśnienia. Były doświadczanym faktem tak ogromnym i rzeczywistym, że zastygły w niej w coś w rodzaju odczuwanej abstrakcji – coś, co Virginia Woolf nazwała kiedyś „tym wstrząsem nerwów, tym

^{*} F. Meltzer (2001), 119-21.

impulsem /.../ zanim jeszcze wizja nabierze realnego kształtu”*. Joanna chciała przekazać ten wstrząs nerwów bez przekładania go na język teologicznych stereotypów. Jej szaleńczy opór przeciw stereotypom pociąga mnie w niej najbardziej. Jej geniusz tkwi w jej szaleństwie. Wszyscy czasem do pewnego stopnia odczuwamy takie szaleństwo. Odpowiedzią geniuszu na nie jest katastrofa.

Twierdzę, że katastrofa jest odpowiedzią gdyż sądzę, że stereotypy są pytaniem. Odwołujemy się do stereotypów bo jest to łatwiejsze niż próbować wymyśleć coś nowego. Zawiera się w tym niewyrażone pytanie: czyż już nie wiemy co o tym myśleć? Czyż nie mamy już na to gotowej formuły? Czy zamiast rysować na nowo nie mogę po prostu wysłać pocztówki elektronicznej albo obrobić w Photoshopie obrazu czegoś, co już było? Podczas pierwszych pięciu miesięcy procesu Joanna uparcie używała słowa „głos” na określenie tego, jak Bóg nią kierował. Sama nie twierdziła, że jej głosy miały ciała, twarze, imiona, zapach, ciepło ani nastroje, ani też że wchodziły do pokoju przez drzwi, ani że kiedy wychodziły robiło się jej smutno. Szczegóły te dodawała stopniowo pod nieubłaganą presją inkwizytorów. Ale ten wysiłek narracyjny był jej wyraźnie nienawistny i lała na niego białą farbę gdzie tylko mogła, dając takie odpowiedzi:

...pytaliście już o to. Proszę sprawdzić w protokole.

...proszę o następne pytanie. Oszczędźcie mnie.

...kiedyś to wiedziałam, ale zapomniałam.

...to nie jest częścią waszego procesu.

...zapytajcie mnie w przyszłą sobotę.

Pewnego dnia, kiedy sędziowie uparcie domagali się by określiła czy głosy były pojedyncze czy też w chórze, udzieliła im wspaniałej odpowiedzi (jakby podsumowania problemu):

„Światło przychodzi w imieniu głosu”.

„Światło przychodzi w imieniu głosu” to zdanie które się zatrzymuje na samym sobie. Jego części składowe są proste, a jednak jest obce, nie możemy go osiąść. Tak jak Homera nieprzetłumaczalne „moly”, zdaje się przychodzić z innej rzeczywistości i niesie ze sobą powiew nieśmiertelności. Wiemy, że w przypadku Joanny okazał się on powiewem stosu. Przejdźmy do mniej drastycznego przykładu wycieczki w tłumaczenie, choć takiego, który też jest kierowany sprzeciwem wobec stereotypów – albo, jak w tym przypadku ujmuje to sam tłumacz, „Bardziej chcę malować krzyk niż grozę”. Być może poznajecie, że są to słowa malarza Francisa Bacona o jego znanej serii portretów krzyczącego papieża (które są wariacjami na temat portretu papieża Innocentego X pędzla Velasqueza).

Francis Bacon poddawał się przesłuchaniom inkwizycji wielokrotnie w ciągu swojej kariery, zwłaszcza w serii wywiadów udzielonych krytykowi sztuki Davidowi Sylvester opublikowanych w zbiorze „Brutalność faktu” [„The Brutality of the Fact”]. „Brutalność faktu” to określenie samego Bacona na to, czego szuka w sztuce. Jest on malarzem przedstawiającym. Jego tematy to ptaki,

* V. Woolf (1927), 193, polski przekł. K. Klinger.

psy, trawa, ludzie, piasek, woda, on sam, a to co chce uchwycić w tych tematach, to (jak mówi) ich „rzeczywistość”, albo (raz użył tego terminu) „istota”, albo (często) „fakty”. Przez „fakty” Bacon nie rozumie robienia kopii przedmiotu takiej jak na fotografii, lecz raczej tworzenie formy zmysłowej przekładającej bezpośrednio do twojego systemu nerwowego to samo wrażenie, jakie wywołuje sam przedmiot. Bacon chce namalować odczucie strumienia wody, ten sam wstrząs nerwów. Wszystko inne to banał. Wszystko inne to ta sama stara historia jak to święty Michał, święta Małgorzata, albo święta Katarzyna podeszła do drzwi w otoczeniu tysiąca aniołów i słodki zapach napełnił komnatę. Bacon nienawidzi tych wszystkich historyjek, tej ilustracyjności i robi wszystko aby je odrzucić, przeszkodzić nudzie opowiadactwa włącznie z mazaniem gąbką po płótnie i wylewaniem na nie farby.

Kiedy Bacon mówi o tym, co chce sprawić naszym nerwom za pomocą farby nie przywołuje metafory tłumaczenia, a mimo to momentami dosłownie dociera do granicy milczenia, jak kiedy mówi przeprowadzającemu wywiad: „Widzi pan, to jest taki punkt, gdzie już absolutnie nie da się rozmawiać o malarstwie. To jest proces”^{*}. Tym stwierdzeniem wyraża żądanie miejsca dla nieprzetłumaczalnego. Tak samo Joanna d’Arc powiedziała swoim sędziom: „To nie jest częścią waszego procesu”. Dwa odmienne znaczenia terminu „proces”, ale to samo zniecierpliwione wzruszenie ramion wobec władzy, której żądania są nierealistyczne. Można wyczuć jak ta właśnie niecierpliwość kształtuje Joannę w życiu publicznym – jej wojskową brawurę, wybór męskiego ubrania, wyrzeczenie się herezji, powrót do herezji, jej legendarne ostatnie słowa do sędziów: „Podłóżcie ogień!” Gdyby istniała dla niej możliwość milczenia, Joanna nie skończyłaby na stosie. Ale metoda inkwizytorów polegała na redukcji wszystkiego co powiedziała do dwunastu oskarżeń sformułowanych w ich łacinie i ich słowami. Inaczej mówiąc ich opowiadanie o niej utrwaliło się w samą rzecz[†]. Oskarżenia zostały jej głośno odczytane. Miała na nie odpowiadać: „Tak, wierzę w to” lub: „Nie, nie wierzę w to”. Pytanie, na które jedyną odpowiedzią może być tak albo nie, nie pozwala słowu na zatrzymanie się. Nieprzekładalność staje się nielegalna.

Ale w procesie malowania Francis Bacon zdaje się mieć dostęp do rozmaitego rodzaju zatrzymań i cisz. Na przykład w samych tematach, kiedy postanawia przedstawić krzyczących ludzi za pomocą medium nie przenoszącego dźwięków. Albo w użyciu koloru. Jest to zagadnienie skomplikowane, spróbujmy wszakże przyjrzeć się bliżej jednemu jego aspektowi, mianowicie krawędziom kolorów. Celem Bacona jako malarza, jak to już widzieliśmy, jest dostarczyć odczucie pozbawione nudy jego wehikułu. Chce on pokonać narracyjność gdziekolwiek się pojawia, to znaczy prawie wszędzie, bo ludzie są stworzeniami pragnącymi opowieści. Istnieje tendencja do wkradania się opowiadania w każdą szparę pomiędzy dwiema figurami czy nawet dwoma znakami na płótnie. Bacon używa koloru do zagłuszenia tej tendencji. Doprowadza kolor do samego skraju postaci – kolor tak „twardy”, płaski, jaskrawy, nieruchomy, że nie sposób wejść ani być nim zdziwiony. Jest w tym pustynia ciekawości. Kiedyś Bacon powiedział, że chciałby „umieścić Saharę albo saharyjskie odległości” pomiędzy

^{*} M. Peppiatt (1989), 53.

[†] F. Meltzer (2001), 124.

fragmentami swoich obrazów^{*}. Kolor u niego ma efekt wykluczający i przyśpieszający, sprawia, że oko przenosi się dalej. Jest to sposób mówienia: „Nie zatrzymuj się tutaj by wymyślać historie, po prostu trzymaj się faktów”. Czasami na kolorze umieszcza białą strzałkę aby jeszcze przyspieszyć oko widza i jeszcze bardziej zanegować narrację. Patrząc na tę strzałkę czuje się wygaszanie narracji. Beacon mówi, że pomysł strzałki wziął z podręczników do gry w golfa.[†] Wiedza o tym sprawia, że zrozumienie historii jego obrazu staje się dla mnie się czymś jeszcze bardziej beznadziejnym. Jego jednak nie obchodzi pobudzanie takich nadziei, podobnie Joanna d’Arc pytana przez inkwizytorów: „Jak *pachną* te głosy?” odpowiedziała: „Zapytaj mnie w przyszłą sobotę”. Bacon wygasza normalny stosunek między postacią a tłem, zwykłą wymianę informacji w tym miejscu, tak samo jak Joanna wygasza normalną relację między pytaniem a odpowiedzią. Wobec stereotypu oboje nadeptują na hamulec.

Bacon ma też inną nazwę na to zatrzymywanie, nazywa je „niszczeniem jasności jasnością”[‡]. Nie tylko przez sposób używania koloru, ale przez całą swoją strategię kompozycyjną chce byśmy zobaczyli coś, na co brak nam jeszcze oczu i usłyszeli coś, co nigdy nie dźwięczało. Wchodzi do wnętrza jasności, do miejsca głębszej odnowy, tam gdzie jasność jest ta sama, ale jednak różni się od siebie samej, co może być analogiczne do miejsca w słowie gdzie milknie ono wobec samego siebie. Warto zauważyć, że dla Bacona jest to miejsce przemocy. W wywiadach mówi wiele o przemocy. W wywiadach bywa często pytany o przemoc. Ale pytający i Bacon przez przemoc nie rozumieją tego samego. Pytany jest o obrazy krzyżowań, rzeźnego mięsa, wykręcania, miażdżenia, walk byków, szklanych klatek, samobójstw, półzwierząt i nierozpoznawalnego mięsa. Jego odpowiedzi dotyczą rzeczywistości. Nie interesuje go ilustrowanie sytuacji przemocy i dyskredytuje te własne prace, które coś takiego robią jako „wywołujące sensację”. Pragnie przekazać odczucia, a nie sensacyjność, namalować krzyk a nie grozę. I rozumie, że krzyk w swojej realności jest gdzieś wewnątrz powierzchni krzyczącej osoby albo sytuacji domagającej się krzyku. Gdy się przyjrzymy jego studium krzyczącego papieża jednocześnie z obrazem który to studium zainspirował, „Portretem Innocentego X” Velasqueza, zobaczymy, że Bacon wsadził ręce w obraz Velasqueza przedstawiający tego głęboko poruszonego człowieka i wyciągnął stamtąd krzyk, który tam w głębi już się wydarzał. Bacon stworzył obraz milczenia, na którym milczenie milcząc pruje się, tak jak się mówi o czarnych dziurach, że robią to w głębokiej przestrzeni jak nikt nie widzi. Bacon w rozmowie z Davidem Sylvestrem:

„Mówienie o przemocy w malarstwie nie ma nic wspólnego z przemocą na wojnie. To próba odtworzenia przemocy samej rzeczywistości /.../ jak też sugestii przemocy tkwiącej w samym obrazie, które mogą być przekazane jedynie za pomocą farby. Kiedy patrzę na ciebie przez ten stół nie widzę jedynie ciebie, widzę całą emanację, która ma wiele wspólnego z osobowością i wszystkim innym /.../ żywą jakość /.../ wszystkie pulsacje osoby /.../ energię wewnątrz tego co widać /.../ A umieszczenie tego w obrazie oznacza, że musi się on wydawać pełen przemocy jako obraz. Niemal cały czas żyjemy za

^{*} D. Sylvester (1987), 56.

[†] H. Davies (1975), 63.

[‡] G. Deleuze (2003), 6.

filtrami ekranów – filtrowaną egzystencją. Czasami myślę, że kiedy ludzie mówią, że moje prace są pełne przemocy, to znaczy, że kilka razy byłem w stanie usunąć jeden lub dwa z tych ekranów.”*

Bacon twierdzi, że żyjemy za ekranami. Czym są te ekrany? Są częścią naszego zwykłego oglądu świata, a raczej naszego normalnego widzenia świata bez dostrzegania go, ponieważ Bacon utrzymuje, że obserwator, który naprawdę patrzy na świat dostrzeże, że jest on pełen przemocy – nie tyle przemocy na powierzchni narracji, ale pełen złożonej przemocy pod powierzchnią, mający przemoc w swojej istocie. Nikt jeszcze nie widział czarnej dziury, a jednak naukowcy są przekonani, że potrafią zidentyfikować jej istotę w grawitacyjnym zapadnięciu się gwiazdy – tej ogromnej przemocy, *czymś* co spektakularnie także jest *niczym*. Ale teraz skierujmy nasze historyczne spojrzenie na Niemcy pod koniec osiemnastego wieku i poświęćmy naszą uwagę poecie z tego okresu, który zniknął wewnątrz własnej czarnej dziury dokonując próby przetłumaczenia fioleto.

Angielskie słowo na fiolet, „purple” pochodzi od łacińskiego „purpureus”, które z kolei pochodzi od greckiego „porfyrā”, rzeczownika oznaczającego purpurowca. Ten morski mięczak, inaczej szkarłatnik, albo murex był składnikiem wszystkich fioletowych i czerwonych barwników. Ale w antycznej grece miał on również inną nazwę, mianowicie „kalchē” i od tego słowa utworzono czasownik i metaforę, jak również problem dla tłumaczy. Czasownik „kalchainein”, „szukać purpurowca” zaczął oznaczać dojmujący i niepokojący stan ducha: narastającego wewnętrznego mroku, kłębiących się trosk, czarnych myśli i zagłębiania się w siebie. Kiedy w 1796. roku niemiecki poeta liryczny Fryderyk Hölderlin zabrał się za tłumaczenie „Antygony” Sofoklesa napotkał ten problem już na pierwszej stronie. Sztuka rozpoczyna się od konfrontacji zrozpaczonej Antygony i jej siostry Ismeny. „Cóż to?” pyta Ismena i zaraz dodaje fioletowy czasownik „Twój umysł najwyraźniej pograża się w ciemność głęboko się przejmując („kalchainous”) jakimiś nowinami”[†]. Tak się zwykle oddaje ten wers. Wersja Hölderlina to „Du scheinst ein rotes Wort zu färben” znaczyłaby coś w rodzaju „Zdajesz się barwić słowa czerwono-fioletowo, farbować swoje słowa na czerwono-fioletowo”. Zabójcza dosłowność wersetu jest dla niego typowa. Jego sposób tłumaczenia to uchwycenie każdego kawałka oryginału i wepchnięcie go w niemiecki w dokładnie takiej samej składni, kolejności słów i znaczeniu słownikowym. Wynikiem były interpretacje Sofoklesa, z których Goethe i Schiller śmiali się na głos, kiedy je czytali. Filolodzy dopatrzili się więcej niż tysiąca błędów i nazwali tłumaczenia Hölderlina kalekimi, nie nadającymi się do czytania, dziełem wariata. I rzeczywiście, w 1806. roku Hölderlina uznano za umysłowo chorego. Rodzina oddała go do szpitala psychiatrycznego, z którego po roku wypisano go jako nieuleczalnego. Pozostałe 37. lat życia spędził w wieży nad rzeką Neckar w różnych stanach otępienia lub ekstazy, chodząc w tę i z powrotem po swoim pokoju, grając na pianinie, pisząc na skrawkach papieru, przyjmując przypadkowych gości. Umarł w 1843. roku, wciąż daleki od normalności. Banałem jest mówienie, że tłumaczenia Hölderlina z Sofoklesa ukazują go na skraju załamania nerwowego i ich świetliste, splątane, niewypowiadalne dziwactwo bierze się z jego stanu psychicznego. A

* D. Sylvester (1987), 82, 174-75; G. Deleuze (2003), 38-39.

[†] „Antygona, wers 20. K. Morawski tłumaczy: „Cóż to? Ty jakieś ciężkie ważysz słowa.”

jednak zastanawiam się jaki zachodzi stosunek między szaleństwem a tłumaczeniem. Gdzie w umyśle następuje tłumaczenie? I jeśli wewnątrz pewnych słów panuje milczenie, kiedy, jak i przez jaką przemoc ono zapada, i jakie to ma znaczenie dla tego, kim się jest?

Rzecz, która uderza mnie u Hölderlina – tłumacza, ale również u Francisa Bacona – malarza i na dobrą sprawę u Joanny d’Arc – żołnierza Boga jest wysoki stopień samoświadomości obecny w ich manipulacjach katastrofą. Hölderlin zajmował się tłumaczeniem Sofoklesa od 1796., ale opublikował „Edypa” i „Antygonę” dopiero w roku 1804. Uważając pierwsze wersje tłumaczeń za „nie dosyć żywe” (*lebendig*) poddawał je uparcie przez całe lata nieustannym korektom, popychając tekst od dziwnego do dziwniejszego. Oto opis tego zjawiska pióra badacza Hölderlina Davida Constantine:

„Naginał oryginał, tak by odpowiadał jego własnemu osobliwemu rozumieniu nie tylko samego tekstu, ale również swoich obowiązków jako tłumacza /.../ Zawsze wybierając słowo bardziej pełne przemocy, tak że tekst jest naszpikowany słownictwem ekscesu /.../ dawał zarazem głos tym siłom we własnej psychice, które wkrótce miały ponieść go za daleko. A czy używając ich, nie wzmacniał ich i nie zachęcał? To dobrze znany paradoks: im lepiej poeta wyraża jakieś rzeczy, tym bardziej uzbraja je przeciw sobie. Sformułowane tak dobrze, czyż nie są nieodparte?”*

Narastanie tej przemocy było co najmniej nieodparte. Niezwykłe było to, że Hölderlin zaczął w tym samym czasie przerabiać swoje wczesne utwory i czynił to w taki sam sposób, tj. przeglądał skończone wiersze w poszukiwaniu „nie dość żywych” fragmentów, po czym tłumaczył je na inny język, także niemiecki, który milcząco znajdował się wewnątrz jego własnego. Jakby poruszając się wzdłuż wyznaczonej linii, zrywając ze słów ich pokrywki i zanurzając w nie ręce Hölderlin spotkał swoje szaleństwo nadchodzące z przeciwnej strony.

Jednak nie było to spotkanie całkiem przypadkowe. Już od wczesnych lat Hölderlin miał teorię na temat samego siebie. Jego list do przyjaciela C. L. Neuffera z 1798. roku zaczyna się od słów: „Życie (*lebendigkeit*) w poezji, oto co teraz najmocniej zajmuje moje myśli i uczucia” by przejść do klarownej analizy własnej równowagi życiowej:

„... Ponieważ jestem mniej odporny niż inni, muszę wobec tego starać się tym usilniej wyciągnąć jakąś korzyść z rzeczy, które na mnie działają niszczycielsko /.../ Muszę więc, gdziekolwiek się z nimi zetknę, już z góry czerpać z nich ów najniezbędniejszy materiał, bez którego moje najgłębsze ja nigdy nie będzie mogło się w pełni przejawiać. Trzeba mi je wchłonąć w siebie, abym mógł /.../ ukazać je niby cienie przy moim świetle, bym oddał je i wyraził w posłusznych mi dźwiękach, ażeby pośród nich tym żywiej zabrzmiał ton mojej duszy.”†

A to z listu jego przyjaciela Sinclaira do matki Hölderlina z 1804. r.:

* D. Constantine (2001), 8-11.

† Tłum. A. Mińska.

„Nie ja jedyny – jest może sześciu czy ośmiu ludzi poza mną, którzy widzieli się z Hölderlinem i są przekonani, że to co wydaje się być chorobą umysłową nie jest niczym w tym rodzaju, lecz raczej sposobem wyrażania siebie, który przyjął świadomie z bardzo wyrozumowanych powodów.”*

A to zdanie pochodzi z recenzji jego tłumaczeń Sofoklesa:

„Co począć z Sofoklesem Hölderlina? Czy to wariat, czy tylko udaje, albo czy jego Sofokles to ukryta satyra na kiepskich tłumaczy?”†

Możliwe, że Hölderlin przez cały czas tylko udawał wariata, nie jestem tego pewna. Fascynuje mnie oglądanie jego katastrofy, na jakimkolwiek poziomie świadomości ją wybrał, jako metody wywiedzionej z tłumaczenia, metody inspirowanej niesmakiem wywołanym stereotypami. W końcu czym jest nasz własny język jeśli nie gigantyczną kakofonią stereotypów? Nie ma niczego co nie byłoby już powiedziane. Stereotypy są ustalone. Adam już dawno temu nazwał całe stworzenie. Rzeczywistość jest w całości uchwycona. Kiedy Francis Bacon podchodzi do białego płótna, jego pusta powierzchnia jest już wypełniona historią malarstwa aż do chwili obecnej, jest kondensacją wszystkich stereotypów przedstawiania, jakie istnieją w świecie malarza, w głowie malarza, w możliwościach tego, co można dokonać na tej płaszczyźnie. Ekrany są na miejscu i sprawiają, że trudno zobaczyć cokolwiek prócz tego, co spodziewane, trudno namalować coś, czego już tam nie ma. Baconowi nie wystarcza odwrócenie uwagi czy oszukanie stereotypu przy pomocy jakiejś sztuczki malarskiej, chce (jak to ujął Gilles Deleuze w swojej książce o Baconie) stereotyp „ukatastrofować” na swoim płótnie. Dlatego stawia na płótnie „wolne znaki”, jak je sam nazywa, zarówno na samym początku, kiedy jest ono całkiem białe jak i później kiedy jest częściowo albo całkowicie namalowane. Używa do tego pędzli, gąbki, szmat, swojej dłoni, albo po prostu rzuca na płótno puszkę z farbą. Jego celem jest zakłócenie prawdopodobieństwa i wywołanie krótkiego spięcia we własnym panowaniu nad tym zakłóceniem. Jego wytwór to katastrofa, którą następnie przerabia na obraz, który może nazwać „rzeczywistym”. Albo może go sobie odpuścić.

DAVID SYLVESTER: Nigdy nie skończyłbyś obrazu rzucając nagle coś w niego. A może jednak?

FRANCIS BACON: Oczywiście. W tym tryptyku na ramieniu postaci wymiotującej do nocnika jest smuga białej farby która biegnie o tak. Zrobiłem to w ostatnim momencie i po prostu zostawiłem.‡

Wolne znaki są gestami wściekłości. Jednym z najstarszych mitów mówiących o tym geście jest historia Adama i Ewy w raju. Ewa zmienia historię ludzkości robiąc wolny znak na jabłku Adama. Czemu to robi? Możliwe odpowiedzi to że skusił ją wąż, że pragnęła absolutnej wiedzy albo

* D. Condtantine (1988), 116-17, 181.

† A. Fioretos (1999), 277.

‡ D. Sylvester (1987), 94.

nieśmiertelności. Ale z drugiej strony być może Ewa ukatastrafiała. Adam dopiero co dokonał pierwotnego aktu nazywania, zrobił pierwszy krok w stronę narzucenia zestawu stereotypów na szeroko otwarty bezcelowy nieznaczący bezkierunkowy obłęd tego co realne, stereotypów których już nikt nigdy nie usunie ani nie będzie chciał usunąć – są one naszą ludzką historią, gmachem naszego myślenia, naszą odpowiedzią na chaos. Ewa instynktownie przegryzła tę odpowiedź.

Większość z nas, mając wybór pomiędzy chaosem a nazywaniem, między katastrofą a stereotypem, wybierze nazywanie. Większość z nas widzi to jako wybór zerojedynkowy – jakby nie było trzeciej możliwości: coś, co nie ma nazwy jest powszechnie uważane za nieistniejące. Być może właśnie tu można dostrzec zalety nieprzetłumaczalnego. Tłumaczenie to działanie, strategia, albo coś, co Hölderlin określa jako „zbawienną gimnastykę umysłu”^{*}, która zdaje się umożliwiać nam bycie w trzecim miejscu. Wobec słowa, które samo siebie zatrzymuje, w tej ciszy, ma się uczucie, że coś nas ominęło i dzieje się dalej, że jakaś możliwość się uwolniła. Dla Hölderlina, tak samo jak dla Joanny d’Arc, jest to religijny lęk wiodący do boga. Francis Bacon nie wierzy w bogów, za to ma głęboki związek z Rembrandtem.

Jednym z jego ulubionych obrazów jest autoportret Rembrandta. Wspomina o nim w kilku wywiadach. Mówi, że w tym obrazie podoba mu się to, że kiedy do niego blisko podejść można zauważyć, że oczy praktycznie nie mają oczodołów[†]. Zapewne dlatego nie byłam w stanie znaleźć przekonującej reprodukcji tego autoportretu. Jest to jedna z późnych, ciemnych prac Rembrandta. Kontur twarzy ledwie daje się wyodrębnić z cienistego tła, a jednak oczy, choć prawie pozbawione oczodołów, emanują dziwną moc. Nie są ślepe. Patrzą intensywnym wzrokiem, choć nie jest to wzrok skierowany w normalny sposób. Widzenie zdaje się wpadać w oczy Rembrandta **od tyłu**. A tym, co jego wzrok wysyła w przód, w naszą stronę jest głębokie milczenie. Podobne do tego milczenia, które musiało nastąpić po odpowiedzi Joanny d’Arc na pytanie sędziów: „W jakim języku twoje głosy przemawiają do ciebie?” a ona odpowiedziała: „W lepszym języku niż wasz”.

Albo jak milczenie, które okrywa ostatni wers wiersza Paula Celana, nasz przedostatni przykład nieprzetłumaczalnego. To wiersz napisany w hołdzie Hölderlinowi i odwołuje się do jego osobistego języka, którym czasem posługiwał się w ciągu ostatnich trzydziestu siedmiu lat, gdy był niespełna rozumu (albo udawał, że był). Wiersz ten zaczyna się ruchem w stronę ślepoty, lecz kończy się dwoma pozbawionymi oczodołów oczami, które doskonale widzą własny mały świat katastrofy.

Tübingen, Jänner
Zur Blindheit über
redete Augen.
Ihre—“ein
Rätsel ist Rein-

^{*} D. Constantine (2001), 7.

[†] D. Sylvester (1987), 56-59; G. Deleuze (2003), 25.

entsprungenes" —, ihre
Erinnerung an
schwimmenden Hölderlintürme, möwen—
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
Dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.
("Pallaksch. Pallaksch")

Tybinga, styczeń

Do ślepoty na—
mówione oczy.
I ich — „jest
zagadką, co bez skazy
powstało" — i ich
wspomnienie o wieżach Hölderlina mewio
ochmarzonych.

Odwiedziny topielców-stolarzy przy
tychże
nurkujących słowach:

Gdyby,
gdyby człowiek,
gdyby człowiek przyszedł dziś na świat,
ze świetlistą brodą
patriarchów: mógłby on,
mówiąc o tym tu
czasie,
mógłby
tylko bełkotać

wciąż i wciąż
dalej.

(„Palaksz, palaksz”).*

Ten wiersz jest w całości zagadkowy, ale skupmy się na zagadkach na jego początku i końcu. Na początku znajdujemy cytat z wiersza Hölderlina „Ren”, będącego hymnem do rzeki. „Jest zagadką co bez skazy powstało” to zdanie, które można czytać w tył albo w przód: powstanie jako zagadka albo zagadka jako powstanie. Nie jest powiedziane czyje to powstanie lub czyja zagadka. Tym co organizuje wiersz jest długie zdanie warunkowe w trybie łączącym, które zdaje się wyrażać ubolewanie nad niezdolnością języka do oddania czasu, w którym żyjemy. Człowiek, który zechce się zmagać z tą nieadekwatnością – prorok albo poeta – będzie ograniczony do bełkotania w kółko tego samego słowa. Albo nawet jeszcze bardziej ograniczony do powtarzania czegoś, co nie całkiem jest słowem.

Według tych, którzy odwiedzali go w wieży, Hölderlin wymyślił słowo „palaksz” i używał je czasami w znaczeniu tak, czasami w znaczeniu nie. Zatem było to słowo bardzo poręczne. Poeci lubią wymyślać poręczne słowa – czy to neologizmy, czy też stare terminy zastosowane w nowy i niezwykle sposób. Oczywiście wynalazczość językowa niesie ze sobą ryzyko. Ponieważ objawia się jako zagadka i stawia problem nieskalanego powstania – nie można wejść poza nie – nie bardziej niż można znaleźć źródło Renu, zobaczyć oczodoły w portrecie Rembrandta, czy poznać znaczenie boskiego słowa „moly”. „Palaksz, palaksz” musi wystarczyć jako swoje własne rozwiązanie, pozostać nieprzetłumaczalne. Paul Celan umieszcza je w nawiasach, jakby tym milczeniem zamykał drzwi do swojego wiersza.

Podsumujmy. Szczerze mówiąc nie jestem zbyt dobra w podsumowaniach. Co najwyżej mogę zaproponować finalną plamę białej farby. Jako klasycystkę uczono mnie starania się o maksymalną dokładność, jak również wiary, że ścisła wiedza o świecie pozbawiona jakichkolwiek osadów jest nam dostępna. Osad, którego nie ma – sama myśl o tym jest odświeżająca. Myślenie o tym gdzie on się znajduje, jak dzieli miejsce z nasączonymi warstwami nicości, myślenie o jego ruchu, o tym jak nigdy się nie zatrzymuje bo ja jestem w ruchu wraz z nim, myślenie o jego cieniu, który rzuca nicość i dlatego nie ma w nim śmierci (albo jest jej bardzo mało) – myślenie o tym wszystkim daje mi poczucie wyzwania się. Można o tym myśleć w ten sposób: jest to eksperyment, może niezupełnie eksperyment w tłumaczeniu, a nawet nie eksperyment w nietłumaczeniu, lecz raczej katastrofizacja tłumaczenia. Weźmy na warsztat niewielki fragment starożytnej liryki greckiej i przetłóżmy go wielokrotnie używając niewłaściwych słów. Rodzaj bełkotu.

W VI w p.n.e. Ibykos, poeta liryczny znany ze swej miłości do chłopców, dziewczynek, miłości do przymiotników i przysłówków, jak również ogólnego pesymizmu ułożył poniższy wiersz o

* Przekład polski F. Przybylak.

własnym doświadczeniu Erosa. Twierdzi, że erotyczna żądza torturuje go nieustannie, podczas gdy inni ludzie mają szczęście przeżywać to w sposób bardziej umiarkowany, czy też okresowo.

Wiosną tylko
kydońskie kwitną jabłonie,
upojone wilgocią strumieni
w nietkniętym Dziewic ogrodzie,
nabrzmiwiają liście
w świetle pod gałązkami winnej latorośli.
Ale
mnie Eros nieznudzony
nie opuszcza żadną porą.
nie, raczej
jak Boreasz
rozświetlony blaskiem błyskawic
śle groźne podmuchy znad Tracji,
tak od Kiprydy wciąż do mnie przybiega,
mroczny
bezczelny
i władczy,
i namiętności palącej płomieniem
[on] trawi me serce do końca*

(Ibykos, fragm. 286, *Poetae Melici Graeci*)

U kobiet tylko
te przyrzeczenia
gwoi zmian i kłamstw
w wyobrażeniach kochanków [już nie jesteśmy ludźmi którymiś byli]
a śmierć prawdziwa
uśpiona
w świetle prawdziwego mariażu,
antydatuje.
Ale
mnie przysięga twa nie usidliła.
Nie, raczej
jak to nowe Jutro
to podważając
to się cofając
u boku gniewu Miłości
szczerze
nie szczerze

* Na podst. przekładu J. Danielewicz adaptowanego wg wersji angielskiej A. Carson.

gdybym
mógłbym,
[to] usprawiedliwia moją całą lunatyczną ucieczkę.

(Ibykos, fragm. 286, tłumaczenie słowami
„Woman’s Constancy” Johna Donne)*

Na przyjęciu z udziałem osób znanych jako komuniści tylko
figurant

odpowiednio zidentyfikowany jako Pan & Pani Bert Brecht
z piętnem dziesięciu lat przymusowej emigracji
i w świetle pięciu kopii sprawy sygn. 100-190707,
Charles Laughton,
wracający na scenę jako Galileusz,
wchodzi do windy.

Ale o moim nazwisku z myślnikiem między Eugene i Friedrich
żadnych informacji w Biurze nie znaleziono.

Nie, raczej

jak nazwisko pewnego Francuza do którego Charles Laughton mógł wysłać przesyłki,
w towarzystwie niezidentyfikowanej kobiety,
która rozmawiała z niezidentyfikowanym mężczyzną,
lub w towarzystwie niezidentyfikowanego mężczyzny,
który rozmawiał z niezidentyfikowaną kobietą,
w przypadku gdyby nie wszystkie podpisy się zgadzały
zob. s. 307.

(Ibykos, fragm. 286, tłumaczenie słowami teczek FBI
nr 100-67077 dot. Bertolda Brechta)

W kuchni, tylko

jasne zwłoki

zaczynają śmierdzieć ideą

gdzie jedna z moich nóg [jest]

a niżej wcześniej czy później

cały świat

jakoś nie brzmi i nie działa.

Ale nie powinienem tak myśleć.

Nie, raczej

jak punkcik zagubiony w pustce,

tam i z powrotem,

z nastawionym budzikiem,

szczerze,

gniewnie,

niecierpliwie,

* Por. J. Donne, „Stałość kobieca”, przekł. S. Barańczak.

bez większego przekonania
całuje mnie na pożegnanie. Nie żyję. (Pauza).

(Ibykos, fragm. 286, tłumaczenie słowami
„Końcówki” Becketta, s. 47)

W końcu, tylko
Za tych wszystkich, którzy siedzą sobie na zapleczu przy kasach i biurkach, uczestnicząc w
najbardziej destrukcyjnej i beznadziejnej rebelii, jaka istnieje,
gdzie wszystko co ludzkie [zostało zdradzone]
i w świetle ciężaru istnienia
gromadzą frazy
z łagodnym trudnym do określenia uśmiechem,
wzbudzając podejrzenia.

Ale

Kto się boi nie powinien wchodzić do lasu.

Nie, raczej

jak nowoczesne wojska
w rytm lekko mówionych fraz czeskich i niemieckich,
odważnie,
cierpliwie,
niestety,
wbrew sobie,
wbrew moim ograniczeniom i bierności,
wbrew temu biurku i krzesłu na którym właśnie siedzę,
zadanie jest jasne – skazanym się jest na życie nie śmierć.

(Ibykos, fragm. 286, tłumaczenie słowami „Rozmów
z Kafką” Gustava Janoucha, s. 219-220)

W okienku reklamacji, tylko
potworki pruszkowskie
co wołają stare bielany od nowych włoch,
gdzie wschodnią i zachodnią [centralną przeleć]
i w świetle olszynki grochowskiej zabrania się korzystania z radości miłosnej
jelonkom
bo uwaga stopień!

Ale

bilet strefowy nie zawiezie mnie chopin modlin.

Nie, raczej

tak jak żwirki wigury
w ogrodach C. Nauki Kopernik
łącznie z karą grzywny
wolę
ochotę

wierzbniński
wawrzyszew
[on] przybędzie z opóźnieniem jak stąd do toalet

(Ibykos, fragm. 286, tłumaczenie przy użyciu
przystanków i oznakowania w metrze londyńskim,
tu przełożone na realia warszawskiej SKM.)

Przy gorących przekąskach i zakąskach, tylko
sos sojowy, barbecue, albo Worcestershire,
lekko przyprószony papryką,
gdy efekt „zrumienienia” [jest pożądany]
i w świetle lampy magnetronowej
rozmiękłe krakersy
owinięte boczkiem
staną się kruche.
Ale
mrożona pizza
nie wytworzy ci chrupkiej skórki.
Nie, raczej
gdy fale radiowe
bulgoczą
pryskają
kiedy zacierasz dłonie
nie wypuszczając powietrza z foliowego opakowania
nie zmieniając w trakcie ułożenia kawałków
nie używając specjalnego worka do mikrofal
[to] ci zaraz przypali nos.

(Ibykos, fragm. 286, tłumaczenie słowami instrukcji
obsługi do mojej nowej mikrofali Emerson 1000W,
s. 17-18)

Bibliografia

- Archimbaud, Michel. *Francis Bacon: In conversation with Michel Archimbaud*. London: Phaidon Press, 1993.
Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
Constantine, David. *Hölderlin*. Oxford: Oxford University Press, 1988. Smith. London: Continuum, 2003.
Domino, Christophe. *Francis Bacon: Painter of a Dark Vision*. Translated by Ruth Sherman. London: Harry Abrams, 1997.
Fioretos, Aris. *The Solid Letter: Readings of Friedrich Hölderlin*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke: Historisch-kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1975-2008.
Hölderlin, Friedrich. *Hymns and Fragments*. Translated by Richard Sieburth. Princeton: Princeton University Press, 1984.
Meltzer, Françoise. *For Fear of the Fire*. Chicago: Chicago University Press, 2001.
Peppiatt, Michael. "An Interview with Francis Bacon: Proving Accidents, Prompting Chance." *Art International* 8 (Autumn 1989): 43-57.
Page, Denys, ed. 1962. *Poetae melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
Pfau, Thomas. *Friedrich Hölderlin: Essays and Letters on Theory*. Albany: SUNY Press, 1988.

Russel, John. *Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1971.
Santner, Eric. *Friedrich Hölderlin: Hyperion and Selected Poems*. New York: The Continuum Publishing Company, 1994.
Sylvester, David. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1987.
Warner, Marina. *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. New York: Vintage Books, 1981.
Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1927.

Bibliografia polska:

(Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady cytatów w tekście pochodzą od tłumacza.)

Beckett, Samuel, *Końcówka*, przekł. A. Libera, pdf;
Celan, Paul, *Utwory wybrane*, Kraków: WL 1988;
Donne, John, *Stałość kobieca*, przekł. S. Barańczak. <https://riumrvida.blogspot.com/2016/06/staosc-kobieca.html>
Janouch, Gustav, *Rozmowy z Kafką, Notatki i wspomnienia*, przekł. J. Borysiak i E. Dyczek, Warszawa: Czytelnik 1993.
Hölderlin, Fryderyk, *Pod brzemieniem mego losu: Listy – Hyperion*, przekł. A. Miłska i W. Markowska, Warszawa 1976.
Liryka starożytnej Grecji, przekł. J. Danielewicz, Wrocław: Ossolineum, 1987;